

ETC



Les enseignements forcés de la violence

Réjean-Bernard Cormier

Number 66, June–July–August 2004

Violence (1)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35125ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cormier, R.-B. (2004). Les enseignements forcés de la violence. *ETC*, (66), 4–6.



ACTUALITÉS/DÉBATS

LES ENSEIGNEMENTS FORCÉS DE LA VIOLENCE

que ce soit dans l'ordre social ou intime, la violence comme phénomène de l'activité humaine nous interroge et nous oblige à réfléchir aux pulsions qui mènent à des extrêmes, aussi bien qu'à redéfinir des concepts tels que barbarie et humanisme. À l'époque actuelle, le recours à la violence est omniprésent, et le sentiment d'impuissance auquel chacun doit faire face s'alimente d'une diffusion médiatique sans précédent.

L'art, en utilisant des techniques de représentation, offre pour sa part une distance, en appelle à un jugement esthétique. Par sa portée critique et philosophique, l'œuvre dont le contenu présente de la violence, s'apparente plus à un discours sur la violence qu'à un discours violent. Le discours violent serait *insoutenable* comme œuvre d'art, tandis que le discours sur la violence, constituant l'œuvre, montre au spectateur à déterminer, à cerner, voire à articuler son rapport à l'insoutenable. Si l'actualité de la violence n'est pas à démontrer, le fait que plusieurs artistes traitent spécifiquement différents aspects de ce sujet dénote une certaine volonté d'agir, d'amorcer par l'art un dialogue plus que préventif ou dénonciateur, qui voudrait témoigner de l'absurdité totale de la violence, et de la fascination pathologique et pathétique qu'elle semble parfois engendrer.



Par ailleurs, le *beau*, tel que théorisé par l'histoire de l'art, incluait l'expression du *pathos*, de la douleur engendrée par la tragédie humaine. De même, les artistes de la Renaissance, puis les maniéristes accordaient à la notion de *terribilita* une valeur apte à mieux tenir compte du *réel* traversé par l'ambivalence des sentiments, comme par l'ambiguïté des faits. De la *catharsis* grecque en passant par l'*inquiétante étrangeté* freudienne, la théâtralité, tout en s'intégrant à la temporalité de l'œuvre ou, dans un contexte plus actuel, en incluant le temps du spectateur, tente de donner forme à un miroir qui renverrait à l'intériorité de la présence hu-

maine tout en opérant une mise à distance permettant de mieux juger de la société, des faits. Les origines lointaines de la *tragédie* se perpétuent dans de nouveaux médiums, mais plus étrangement encore, dans de nouvelles activités où des dieux et des humains archétypaux se rejoignent dans des guerres légitimées par le religieux. Quoi qu'il en soit, la réflexion portée par l'art actuel sur le monde d'aujourd'hui, en continuité ou en rupture avec le florissant et dense passé historique de l'art, constitue peut-être malgré tout une nouvelle forme d'humanisme, dans le sens d'un commentaire conscient sur l'existence humaine.

En lien avec ce dossier sur la violence, les artistes Carl Bouchard et Martin Dufrasne, dans leur exposition intitulée *Il est trop tard maintenant !*, présentée au Centre Clark à Montréal aux mois de mars et avril derniers, proposaient aux spectateurs une installation dont le contenu retraçait l'expression de la violence dans les replis psychologiques de l'intime. La narration d'une relation amoureuse tournant au tragique est exposée sous plusieurs angles, et se prolonge dans un étalement d'objets qui occupent l'espace de manière à suggérer un chantier de construction ou, au contraire, un chantier à l'abandon.

Dominant l'ensemble, un montant, plus épais en hauteur qu'à sa base, construit dans du miroir de manière à offrir des côtés réfléchissants légèrement triangulaires, occupe une place centrale dans l'espace. Ce montant, qui rappelle une guillotine, avec à la base deux cavités pouvant recueillir des têtes humaines et d'où semble s'écouler une forme, une flaque d'une matière transparente, touche le sol en même temps qu'il est retenu au plafond par un système de chaînes métalliques et poulies. Cette pièce sème la confusion entre lourdeur et légèreté du reflet, entre narcissisme et torture. Ce montant en miroir capte, piège le reflet du spectateur tout au long de sa déambulation dans l'installation, et joue tout à la fois le rôle de déclencheur et de chute de l'œuvre. Tout près, un gros coffre-fort métallique flotte comme une menace à la fragilité de ce miroir; il est aussi suspendu au plafond et maintenu par une épaisse corde rouge et blanche. Cette corde offre une rime formelle au ruban de signalisation à motif de bandes obliques rouge et

blanc qui est collé à l'horizontale sur une partie du mur en arrière plan.

Plus loin, un billot de bois évoquant une forme voisine du corps humain est déposé sur deux tabourets servant de supports et élevant le billot presque à mi-hauteur du spectateur. Un masque blanc représentant un porc recouvre chacune des deux extrémités de ce billot, qui semble flotter à l'horizontale et induit une impression forte, à la fois anthropomorphique et funéraire. Une lampe noire suspendue diffuse un halo de lumière en son centre. Cette pièce est placée devant un mur entièrement occupé par des encadrés disposés en séquences et d'autres éléments muraux plus ou moins voilés par un rideau de matière plastique rouge recouvrant le tout. Ce rideau sert à mettre en scène une patère géante située juste à l'arrière du billot. Des vêtements sont suspendus à une arête verticale hissée sur le faite de cette patère dont la base est constituée d'un imposant piétement cruciforme, et dont le centre présente une traverse horizontale prolongeant virtuellement l'effet d'ascension créé par la mise en scène de l'œuvre. Comme autres prolongements, quatre amoncellements de boîtes d'archives sont disposés de manière à accentuer l'aspect quasi métaphysique de l'ensemble, et on peut y lire les formes fantomatiques de quatre personnages agenoillés. L'évocation d'une crucifixion est très présente, et c'est de la passion infernale des sentiments dont il est question ici, le couple s'auto immolant dans un recouplement de souvenirs qui oscillent entre le grotesque et le sacré, le premier représenté par la figure du porc et l'autre par des évocations christiques. Sur le mur de droite, une esquisse reproduit, de façon très linéaire, les plans de cette mise en scène où trône la patère monumentale (phonologiquement, on pourrait entendre *Pater*) comme sujet et motif central. Devant cette esquisse est placé un cordon, maintenu par deux piétements de chrome.

Sur le mur opposé, un triptyque photographique présente trois séquences d'une même scène. Un pied est tenu en laisse par une chaîne au bout de laquelle pend une ampoule de verre. L'aspect insolite de ce jeu photographique maintient la métaphore des contraintes violentes que peut engendrer la relation amoureuse. Ces photographies de grand format présentent trois étapes du tournoiement de l'ampoule de verre autour de la cheville jusqu'à son éclatement en mille morceaux. Ces mille morceaux fonctionnent comme une mise en abyme de toute l'installation, elle aussi en mille morceaux, et l'ampoule évoque très fortement le cœur fracassé.

La narration de cette œuvre expose, sans ambiguïté, la relation d'un couple gay, tout en donnant une prédominance à une rhétorique des sentiments de répulsion et de séduction où l'orientation sexuelle compte pour peu, ou est placée en second plan. Parmi tous ces dessins, photos et objets qui semblent envahir l'espace, on peut lire les titres: *Oublie-moi*, *Un règlement de compte*,



Te faire dire mes quatre vérités. L'ensemble est englobant, et la pulsion de vie moins forte que la pulsion de mort dans cette œuvre fantasmatique, qui pousse la notion de double jusqu'à la dénégation. Le sujet, dans un état de totale solitude vis-à-vis de l'autre, ne peut l'atteindre que par le souhait de sa mort. L'ambiguïté de cette négation complète de l'autre, et finalement de soi-même, entraîne la lecture de l'œuvre dans les entrelacs d'un narcissisme morbide. Le spectateur est envahi par cet univers totalement dichotomique, où il se sent à la fois happé et repoussé, nié et reflété. Le jeu des symboles est trop fort pour ne pas déstabiliser, voire agresser, du moins imaginairement puisque toute cette mise en scène oblige à une participation, avec une lecture qui mène à un anéantissement ultime, ou à un enlèvement construit par des jeux de renvois qui n'aboutissent qu'à des leurres. Dans le premier volet de ce dossier sur la violence, Manon Blanchette traite entre autres des fonctions de l'art et de la critique, de leur impact sur la société actuelle. Elle interroge, à partir d'œuvres des artistes Diana Michener, Jan Fabre, Zhu Yu et Peng Yu, les renouvellements ou transformations possibles de nos rapports à la notion même d'œuvre, au concept de beauté, de finalité de l'art. Ces interrogations sont d'autant plus urgentes qu'elles sont en partie polarisées par des événements historiques violents et des conflits actuels dont les artistes et les critiques, tout comme le public, subissent quotidiennement l'écho. Blanchette dresse un parallèle entre cette violence et des pratiques exploitant une violence réelle, mettant en œuvre des sujets jusqu'à ce jour jugés impensables. Isabelle Hersant présente, à travers une approche principalement psychanalytique, le médium photo dans les rapports nécessaires qu'il entretient avec la ré-



véléation, la lumière, et les aspects violents qu'englobent la perception de l'artiste puis celle du spectateur, et la prise d'un sujet contraint par un appareil. La non-innocence, présente à toutes les étapes de la réalisation d'une photographie, est marquée dans l'œuvre qui en garde trace, les capturant par un arrêt dans le temps, violentant en quelque sorte le réel aussi bien que l'actualité du sujet. L'inconscient *technologique* présent dans les paramètres techniques du médium photo place l'artiste devant des a priori qui l'entraînent à manipuler ce que le monde réel tisse comme liens avec l'éblouissant et l'obscur, l'intime et le dévoilement, le hasard et le prémédité. Il en résulte une révélation du désir qui renferme avec fulgurance voire sans équivoque une mémorisation interprétative de l'univers extérieur.

La présence ou omniprésence du corps dans ce dossier est motivée par son sujet, la violence menant principalement à une atteinte du corps qu'on veut nier, abuser ou contraindre jusqu'à l'ultime excès : une mort obscène. L'article de René Viau, consacré à des travaux récents de l'artiste Adel Abdessemed, commente une œuvre qui sous certains angles questionne l'excès dans une perspective actuelle, mais aussi mythique. Par une prédominance du métaphorique, en lien avec ce qui, dans chaque culture, mène à des points de vue ambivalents sur les interdictions et les libertés, cette œuvre offre au regard un contenu dont la portée politique est sans équivoque. L'artiste met en scène par ces œuvres les divergences d'opinions qui conduisent entre autres à une censure (présenter la nudité du corps est culturellement impensable pour certaines sociétés vivant sous le joug de politiques intégristes) et à l'incohérence de lois injustifiées en regard d'un passé historique faisant place à un art érotique. Le travail de Abdessemed renvoie donc le spectateur à une perception violente sous-jacente à l'interdiction, aux tabous, en même temps qu'il lui propose un regard parfois ironique.

En interrogeant certaines opinions proposées par des figures importantes de la théorie de l'art, de l'étude de la représentation, Nicolas Mavrikakis trace un portrait des discours dominants présentés dans les différents médias traitant de l'art, et aborde l'utilisation politique de l'idée de violence. Notre situation dans le contexte nord-américain, malgré ses particularités, est en pleine connivence rhétorique avec la scène internationale de la promotion de l'art. La place réelle donnée à l'artiste par le marché et l'histoire de l'art actuel s'évalue à partir des valeurs proposées par certaines visions du marketing de l'art, qui par ailleurs s'accommode le plus souvent de certains effets de mode, ou se plie à l'obligation d'être tendance. Les réalités de l'œuvre et du travail des artistes se confrontent donc à des stratégies souvent institutionnalisées, qui mettent à dure épreuve à la fois l'artiste et le concept d'art engagé par exemple. On voit, parallèlement à ces faits, poindre des débats, notamment sur les ripostes de

l'artiste vis-à-vis de la violence actuelle, et la valeur et la fonction de l'art.

Le texte de Michel Bricault, sur l'œuvre de l'artiste Roman Opalka, constitue une analyse très détaillée d'une démarche artistique qui maintient un rapport à la violence telle que vécue dans le corps de l'artiste, progressivement transformé par la pratique de l'art. La réflexion et la mise en pratique, aussi bien que la vie et l'art, sont inséparables chez Opalka et placés dans une perspective liée à l'inévitable disparition humaine, à l'effacement de l'objet et du sujet, au sens propre et figuré. L'œuvre comme le corps renferment l'inscription des problématiques et moyens mis en forme. L'affect investi par l'artiste dans ce parcours, la transcription consciente de signes dans l'œuvre, proche du journal intime, et l'observation du passage du temps jusqu'à l'épuisement du corps interrogent imperturbablement les limites d'une production.

Bernard Lamarche analyse l'œuvre de Sylvain Bouthillette, qui s'inscrit dans une conception religieuse du monde et s'inspire de la philosophie bouddhiste. L'exposition commentée par Lamarche présente des œuvres qui tiennent à la fois du pictural et de l'installation, tout en incluant des éléments sonores créant un dispositif qui met en action une oscillation entre l'irritant et le calme. Ces œuvres cumulent les références au bouddhisme, en même temps qu'à une iconographie voisine d'un certain art alternatif. Dans une perspective bouddhiste, les images de la culture populaire, en référence ou non à des connotations symboliques, ont tout comme le monde *réel* qu'elles représentent une valeur précisément illusoire. Le Bouddha, dont un des titres est « Le Parfait », et dont le principal enseignement est celui de la souffrance et de la délivrance de la souffrance, est un modèle de dissolution volontaire de l'ego. Cette dissolution de l'ego présente dans l'œuvre de Bouthillette, pour une pensée plus *cartésienne* occidentale, peut facilement être perçue comme un acte violent sinon incompréhensible, voire dissonant. Lamarche souligne aussi la présence d'un bestiaire particulier aux œuvres de Bouthillette, proposant l'idée de l'égalité de toutes les formes d'existence vivantes. Cette idée, si on la situe dans une vision réincarnationniste, implique entre autres que la non-violence doit s'appliquer vis-à-vis de tous les êtres vivants.

La représentation de la violence ou l'utilisation d'un contenu violent en art ne sont pas les seuls liens possibles de l'art avec la violence, comme les textes présentés plus haut le démontrent. Ce premier volet d'un dossier double sur la violence offre l'occasion de mieux cerner, dans le contexte des arts visuels, les aspects composant l'actualité de ce sujet aux multiples facettes.

RÉJEAN-BERNARD CORMIER